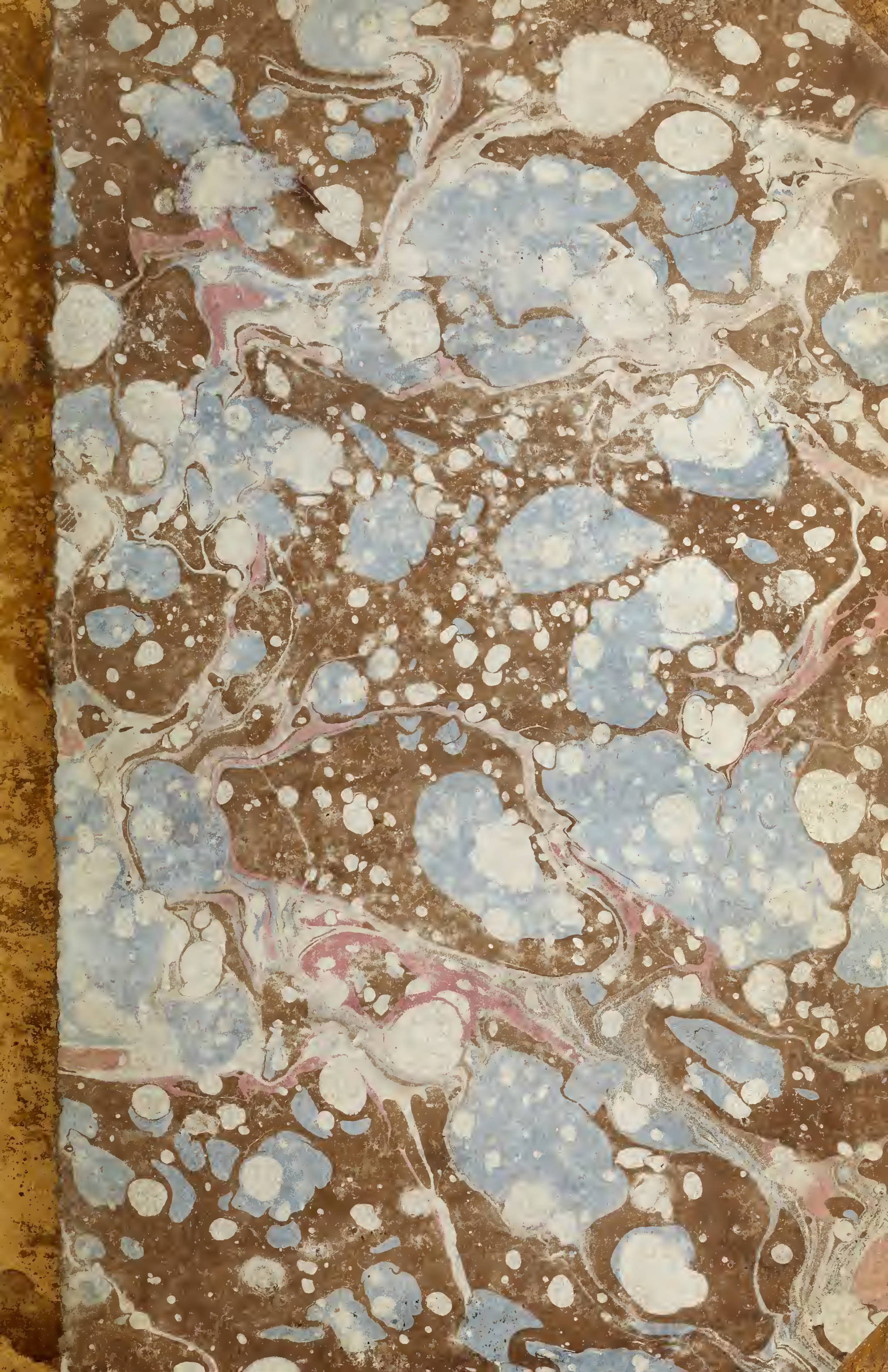


Fog. 108 phi
160 / a. ne

THE LIBRARY OF THE
UNIV
NORTH



ENDOW
DIALECTIC ANI
SO

V78
A6

MUS

LA
RETTA MANIERA
DI SCRIVERE
PER IL CLARINETTO
ED ALTRI
ISTROMENTI DA FIATO.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/larettamanieradi00anto

LA

RETTA MANIERA

DI SCRIVERE

PER IL CLARINETTO

ED ALTRI

ISTROMENTI DA FIATO

Con sei tavole contenenti, oltre varj esempj dimostrativi, eziandio le due scale del clarinetto piu' chiare e complete delle comuni.

OPERETTA UTILISSIMA

Principalmente ai compositori di musica, non che agli esercenti gl' istromenti in essa trattati

DI

FRANCESCO ANTOLINI.



MILANO
Dalla Tipografia di Candido Buccinelli
1813.

Quest' opuscolo è garantito dalla Legge, essendosi adempito a quanto essa prescrive.

AVVERTIMENTO.

Prevedendo, che il titolo di questa mia Operetta possa a prima vista destare sorpresa negli esercenti il Clarinetto, od offendere la delicatezza de' compositori di musica, a' quali è specialmente diretta, i primi persuasi forse, che io pretenda o creare un nuovo metodo, o censurare i molti che già vi sono, ed i secondi qualmente io presuma far loro da precettore, mi veggo in necessità

744194

indispensabile di premettere questa dichiarazione ad oggetto di persuadere e convincere sì gli uni che gli altri, in contrario di quanto il titolo suddetto lor potesse aver cagionato di sorpresa od offesa, e per manifestare nello stesso tempo qual sia il fine che mi ha indotto ed animato a compilare e pubblicare questo mio picciolo lavoro.

A persuadere pertanto i primi, dirò che non v' ha dubbio che molti e celebri metodi di clarinetto sienvi di valenti virtuosi francesi, fra' quali distinguonsi specialmente quelli de' chiarissimi signori Lefevre, Vanderagen *e* Blasius, *senza contar di molti altri che per brevità unicamente si tacciono. Peraltro, chiunque voglia prendersi la pena di esaminarli tutti con attenzione, non potrà non rilevar ben tosto, e meco convenire, esser dessi unicamente destinati a formar de'* Professori, *anzichè*

de' Compositori, *e, tutt' al più, ciò che in essi scorgesi relativamente alla composizione, è diretto a chi di già tratta, od a chi brama trattare il Clarinetto, e non a quei compositori che nè lo trattano, nè hanno alcuna brama di trattarlo.*

A persuadere ora i secondi, dirò che non credano già che di tutti indistintamente io qui parlare intenda. Ognun sa che in ciascheduna scienza od arte, ve ne son di quelli che, possedendola a perfezione, non abbisognano de' consigli altrui, come all' incontro ve ne son di quelli che, possedendola mediocremente, ne abbisognano. Non ai primi, bensì ai secondi è diretto il mio ragionamento; e sol che riescir potessi d' avere a taluno di loro fatto acquistare una sola cognizione che dianzi non avesse, sarò pienamente soddisfatto e contento. Tanto, spero, sarà suf-

ficiente a calmar gli animi e degli uni e degli altri, per farli ricredere di quella sinistra opinione che avessero anticipatamente formata di me, e della mia Operetta.

Aggiungerò di più, che per quei consigli che sembrami poter somministrare alla seconda classe de' compositori, non credasi già che dessi vertano interamente *sulla di loro arte: no; ma riflettendo che dessa richiede ne' compositori due qualità intimamente fra loro essenziali e collegate, cioè la scienza del comporre, e la cognizione degl' istromenti, de' quali voglion far pompa nelle loro composizioni, segregando l' una dall' altra, mi permettano che, con modestia e sincerità insieme, dir possa, che se compositori io li ravviso, dessi non si fanno poi ravvisar nelle loro opere per professori, od intendenti di tutti gli istromenti, ed in ispecie di quei da fiato;*

che anzi non pochi ve ne sono che, non conoscendo che il solo cembalo, scrivono per gli altri istromenti tutti, come che que' passi comodi pel cembalo, abbiano ad esser tali eziandio pegli altri istromenti.

Comprendo, che troppo lungo e nojoso sarebbe se, oltre il non lieve tempo che gli occupa la difficil' arte del comporre, avesser poscia ad impiegarne ben altrettanto (quando fosse sufficiente) nella perfetta cognizione di tutti gl' istromenti, che sono oggidì in uso nelle grandiose orchestre: quando peraltro potesse ciò ottenersi, qual compenso non ne ridonderebbe sì pel compositore, che pei professori, e pel pubblico! Chiunque, abbenchè mediocre intelligente, ne ravvisa senza stento l' inestimabile vantaggio: vantaggio che si ravvisa (in ispecie dai professori) nell' esecuzione della musica di que' compositori che posseggono, ov-

vero che conoscono a perfezione i musicali istrumenti; ma, sgraziatamente, è molto scarso il numero di quei che vogliano accingersi a cimentar la loro sofferenza, assoggettandosi a tanto incarico.

L' esercizio che da molti anni da me si fa col Clarinetto, nell' esecuzione di musica sì ecclesiastica che teatrale, mi convince di questa verità a segno che non mi lascia ombra di dubitare di quanto asserisco, cioè, che pochissimi *de' nostri compositori conoscono per pratica gl' istromenti da fiato, ed in ispecie il Clarinetto: quindi è che questa mia fatica non ad altro fine è diretta che ad arrecare, se possibil fia, un non lieve vantaggio a que' compositori che, non conoscendo praticamente quest' istromento, trovansi il più delle volte imbarazzati e perplessi, meditando se sia, o no, eseguibile e d'effetto quel tal*

passo, o motivo, che hanno in mente concepito; ovvero che, senza esame alcuno, scrivono a dirittura ciò che loro viene in mente, e sotto la penna, lasciando quindi al professore tutto il peso della talvolta ineseguibile, e spesso difficile esecuzione; ciocchè non sembrami abbastanza chiaramente dimostrato ne' metodi che abbiamo di clarinetto, come col solo paragone può facilmente ognuno da se medesimo chiarirsi, persuadersi, e convincersi.

L' onorevole, e lusinghiera testimonianza di gradimento e persuasione dimostratami da varj compositori, ai quali o a voce, o in iscritto ho succintamente spesse volte comunicato quanto sono per esporre in quest' opuscolo, mi fa sperare, che non vorrà esser minore ora che mi risolvo a renderlo pubblico, e più diffusamente, colle stampe.

Acciò poi la presente Operetta riesca di qualche utilità, oltre ai compositori, anche agli esercenti il Clarinetto, credo far cosa grata a questi, inserendovi le due scale di quest' istromento, quali, per esser dalle comuni differenti, perchè più chiare, e più abbondanti di note accidentate, spero riesciranno loro di maggior soddisfazione e gradimento; e siccome il mio scopo principale egli è il dimostrare la corrispondenza, ed analogia che han fra loro le varie specie de' Clarinetti; perciò, dopo che avrò esposto quanto sembrami necessario intorno ai Clarinetti da orchestra (ch' è l' oggetto mio principale), credo fare similmente cosa grata ai compositori, passando, come per appendice, a dar qualche idea o cognizione sul corno-bassetto, e clarone, ed altri piccoli Clarinetti, che sono usitati nella musica militare (comunemente denominata Ban-

da). *Quindi si aggiungerà un cenno sul corno-inglese e voce-umana, che sono in perfetta analogia coll' oboè, non che sulle varie specie di flauti, ed in fine si dirà qualche cosa anche sul corno da caccia e tromba: cognizioni tutte che non possono che moltissimo giovare oltre ai compositori, anche a quei che sono nell' impegno di capi nelle musiche militari; lusingandomi, atteso l' esercizio da me fatto per varj anni in questo genere di musica, di potere, non senza fondamento, ragionare anche degli altri indicati istromenti, abbenchè non sieno da me praticamente esercitati.*

In simil guisa mi lusingo di far cosa grata ad un tempo ed agli esercenti il Clarinetto, ed in ispecie ai compositori in generale, i quali in un picciol opuscoletto ritroveranno regole sicure, chiare ed infallibili, onde scrivere adequatamente per la massima parte degl' istro-

menti da fiato, e se si compiaceranno d'esaminare imparzialmente, e senza prevenzione questo, qualunque siasi, mio lavoro, voglio sperare, che non si ritroveranno delusi nè di quanto io prometto, nè di quanto dessi s' attendono.

§. I.

Cognizioni preliminari del Clarinetto.

Pria d'intraprendere a discutere, e trattar di regole, e precetti, veggo necessario, anzi indispensabile, il premettere un'idea della costruzione del clarinetto, che diluciderà meglio, e porrà più facilmente a portata d'esser inteso quanto dirò in appresso.

Il clarinetto ha, come ciaschedun istromento da fiato, la voce, estensione, e maneggio particolare: questo peraltro, cioè il maneggio, è in molte voci comune coll'oboè, e col flauto, cosicchè questi tre istromenti sono dell'istessa categoria, potendo con qualsivoglia di loro eseguirsi (benchè sino ad un certo limite) quella musica che scritta sia per l'altro. Il clarinetto ha di più sopra di loro questo vantaggio, cioè che, oltre ad aver l'estensione negli acuti al paro dell'oboè, e del flauto, ha un'estensione molto maggiore di voci basse, con le quali può emulare anche il fagotto.

Tutto ciò, che forma il difficoltoso, e (mi si permetta quest'espressione) il misterioso nel

clarinetto, si è la di lui organica costruzione: nel resto, è desso perfettamente eguale ai due sunnominati istromenti, l' oboè ed il flauto, rapporto alla gradazione diatonica e cromatica, potendo suonarsi, e suonandosi realmente in tutt' i tuoni, al paro degli altri due suddetti istromenti; e di fatto il clarinetto in C., ch' è costrutto sull' istesso corista dell' oboè, e del flauto, come questi, così anch' esso potrebbe eseguire qualunque musica, ed in qualunque tuono scritta, se non gli fosse d' ostacolo la difficoltà del maneggio, non che la qualità della voce; poichè, prescindendo che questa possibiltà, e facoltà d' esecuzione nel clarinetto è limitata ai soli tempi larghi, andanti, e moderati, ne' tuoni incomodi anche per l' oboè e flauto, quali sarebbero A., E., A.♭, E.♭ ec., tali tuoni nel clarinetto, oltre al riescire incomodi, producono una certa qualità di voce, che per sua natura è aspra e disgustosa, quando non sia trattato da mano più che perita (1).

(1) Acciò possa vieppiù rimarcarsi la difficoltà del maneggio del clarinetto quanto sia superiore a quella dell' oboè e del flauto, e da qual cagione questa difficoltà proceda, non sarà inutile il dimostarlo con un paragone fra di loro, ed è che sì l' uno che l' altro di questi due istromenti, compita che hanno nella scala la prima ottava, col ri-

Risulta adunque dal sin qui detto, che nel clarinetto in C. (così chiamato, perchè è costrutto in questo tuono, e perchè in esso la posizione C. rende realmente il tuono di C.) non può eseguirsi con facilità, e con buon effetto, che quella musica scritta in tuono di C., e per conseguenza ne' suoi tuoni analoghi alla quarta, e quinta, cioè F., e G.

Per rimediar pertanto ai suddetti due inconvenienti, per ridurre cioè il clarinetto suona-

---

piego, e l' arte dell' imboccatura, *quasi* colle stesse posizioni eseguiscono l' altra ottava, cosicchè, appreso che s' abbia a formar la prima, si è *quasi* in possesso della seconda, potendo in entrambi combinarsi non pochi passi eseguibili colle stesse posizioni sì all' ottava sopra che sotto.

In prova di ciò, basti l' osservare che questi due istromenti, ed in ispecie il flauto, possono comodamente eseguire i salti d' ottava, non solo staccando, ma anche legando insieme le due voci bassa, ed alta. (Lo stesso *all' incirca* avviene nel fagotto.) Nel clarinetto non v' ha tal vantaggio: questo, oltre che anch' esso richiede ripiego, ed arte d' imboccatura, nel passar dai bassi agli acuti, richiede di più per ogni nota *indistintamente*, una posizione particolare, e, dove che ne' suddetti due istromenti, scorso il primo portamento, si ritorna *quasi* colle stesse posizioni alle stesse note all' ottava sopra, nel clarinetto, scorso il primo portamento, si ritorna colle stesse posizioni alla duodecima sopra, (veggasi l' esempio 1, tav. I.) ed è perciò che in questo istromento i salti d' ottava sono difficilissimi staccati, ed ineseguibili legati.

bile comodamente in tutt'i tuoni, e di voce costantemente gradevole, si è immaginato di sostituire al clarinetto in C. (che debbesi considerare, come quello, che, essendo vero corista, abbia dato origine agli altri) altro clarinetto d'un tuono più basso del predetto, in guisa che il C. di questo viene a corrisponder perfettamente al B.♭ di quello in C., e per conseguenza anche questo clarinetto ha i suoi medesimi tre tuoni comodi a suonarsi, cioè C., F., e G., corrispondenti peraltro a B.♭, E.♭, e F.

Sin quì fra l'uno, e l'altro clarinetto abbiamo adunque cinque tuoni, che possono suonarsi comodamente, C., F., G., B.♭, ed E.♭. Siccome questi non sono sufficienti a compiere la serie de' tuoni, che sono più usitati, perciò si è immaginato di sostituire un pezzo di cambio sì all' uno, che all' altro clarinetto, ciascuno de' quali è mezzo tuono più basso del rispettivo suo clarinetto. Col pezzo di cambio adunque del clarinetto in C., la posizione C. viene a corrispondere esattamente al B. del clarinetto corista (2), ed ecco tre altri tuoni comodi, e

---

(2) Si osservi che ciascun pezzo componente il clarinetto, costumasi da' fabbricatori a marcarlo colla lettera iniziale

sempre i medesimi, C., F., e G., corrispondenti a B., E., e F.# del clarinetto corista. Col pezzo di cambio del clarinetto in B.♭, la posizione C. viene a corrispondere esattamente all' A. del clarinetto corista, ed abbiamo anche con questo altri tre tuoni comodi, e sempre i medesimi, cioè C., F., e G., corrispondenti ad A., D., ed E.

---

del tuono in cui è costrutto. Quello in cesolfaut porta la lettera C., perchè la posizione del cesolfaut rende realmente il cesolfaut. Quello in befà porta la lettera B., perchè la posizione del C. rende il befà. Il pezzo in alamirè porta la lettera A., perchè la posizione del C. rende l' A. Da questo metodo adunque si rileva, che s' è adottato di denominare il clarinetto dalla di lui principale posizione C. Il solo pezzo in bemì è denominato, anzichè dalla posizione C. (che rende il detto bemì) dalla posizione del faut, che rende l' elamì, e da tutt'i fabbricatori si marca in cotal modo = E.# =.

Non da altra cagione credo si possa ripetere questa distinzione, che dal dubbio, che, marcandosi questo pezzo colla lettera B., arrecar possa confusione col clarinetto in befà, marcato anch' esso colla lettera B. Questo dubbio peraltro si toglierebbe facilmente, sempre che si volesse marcare il clarinetto in befà, non col solo B. (che rigorosamente dice bemì, non befà) ma con un bemolle unito = B.♭ =, ed in allora marcando il pezzo in bemì col solo B. (che per diritto di regolarità gli compete) sarebbe regolare, e consentaneo agli altri clarinetti, nè vi sarebbe tema d' equivoco.

Ecco adunque ai cinque sunnominati tuoni aggiuntine altri cinque, cioè B., E., F.#, A., e D., quali sono più che sufficienti per l'esecuzione di qualunque musica in qualsivoglia tuono sia dessa scritta.

Si conchiude dal fin quì detto, 1.°, che i tre clarinetti in B., B.♭, ed A. non sono che ausiliarj, o supplementi al clarinetto in C.: 2.°, che le tre sole posizioni di C., F., e G. producono (in forza del cambiamento dell'istromento) dodici tuoni, da' quali tolti via i duplicati F., ed E., ne rimangono, come si è dimostrato, dieci; e finalmente che » eccettuato il clarinetto in C., negli altri *non è il professore, che suona in quel tal tuono, bensì è l'istromento che rende quel tuono, senza che vi cooperi il professore* «, il quale, successivamente un dopo l' altro potrà suonar quel dato pezzo di musica (scritto p. e. in C.) in quattro differenti tuoni, cioè C., B., B.♭, ed A., senza ch'egli trovisi giammai costretto a scambiar nè un dito, nè una nota: (veggasi l' esempio 2, tav. I.) Lo stesso intendasi delle altre due posizioni F., e G.

Se poi a queste tre posizioni voglia eggiungersi anche la posizione D., (che non è della massima difficoltà) si avranno per ogni clari-

netto quattro tuoni comodi, ed avrà il clarinetto in C. di più il tuono D., quello in B. il C.#, quello in B.♭ il C., e quello in A. il B., e tutti e quattro colla sola posizione del D.

Ad oggetto che il fin quì esposto riesca di maggior intelligenza, veggasi l' esempio 3, tav. I., in cui scorgesi a colpo d' occhio la corrispondenza diatonica, e l' analogia che fra di loro hanno i suddetti quattro clarinetti col violino, e sua chiave, ch' è la base, e la scorta delle altre (3). Consultisi quest' esempio con at-

(3) Facciasi sopra quest' esempio la seguente riflessione; ed è, che tutti indistintamente i quattro clarinetti in esso compresi, (quando peraltro fossero perfettamente intuonati) suonando ciascuno, e tutti ad un tempo, la propria parte, si scorgeranno tutti in un *perfetto unisono* col violino. Si potrà dir perciò, che alcun di loro trasporti, ovvero, che suoni in chiave uno diversa dall' altro? Non già: ciascuno suona nella sola, ed unica chiave di violino; nè da altra cagione procede la diversità de' tuoni, che dalla natura degl' istromenti, l' uno dell' altro o più basso, o più alto. Si avverta similmente, che i due elàmì profondi, marcati coll' asterisco, e neri, non sono eseguibili, a motivo dei bemolli.

Supponendo peraltro, che quest' esempio, che chiaro è, ed intelligibile per que' che conoscono, e trattano il clarinetto, non lo sia del pari per i compositori, che nè lo trattano, nè lo conoscono, e che gli accidenti posti in chiave (che ad altro non servono, che a dimostrar la corrispondenza diatonica all' unisono col violino dei

tenzione, e si verrà facilmente in chiaro, ed in cognizione del giuoco di quest' istromento, e nello stesso tempo si scorgerà la di lui non lieve difficoltà di maneggio, e l' impegno non indifferente (non conosciuto dalla massima parte de' compositori, ed ascoltatori) del professore che lo esercita, se, per esser suonato comodamente in tutt' i tuoni, non un solo, come gli altri istromenti, bensì quattro ve ne abbisognano.

§. II.

Cause che concorrono a formar la massima difficoltà nel Clarinetto.

Ora che si è esposta un' idea della costruzione del clarinetto, esige la regolarità che si passi a rintracciare, ed indicar le cause che concorrono a formare in quest'istromento difficoltà tali, per cui rendansi indispensabilmente

---

quattro clarinetti) possan destare in loro confusione, ed imbarazzo, si è creduto miglior cosa il ridurlo come vedesi nell' esempio 4, tav. I., in cui chiarissimamente scorgesi la medesima scala eseguita alternativamente con i quattro clarinetti, un dopo l' altro, a qual tuono corrisponda col violino.

necessarj (a differenza degli altri istromenti) non uno, sibben quattro clarinetti, onde potere eseguire comodamente tutt' i tuoni.

Questi, come di sopra si è detto, son tutti nel clarinetto in C. eseguibili ne' tempi lenti, e moderati: riescono peraltro affatto ineseguibili (in ispecie i tuoni molto cromatici) ne' tempi allegri, e vivaci, e tutta la difficoltà in questo istromento proviene non tanto dalla quantità sì de' semplici buchi *a dito*, in numero di otto che delle chiavi in numero di cinque (4), rese

---

(4) Il chiarissimo signor *Lefevre*, nel suo celebre metodo, ci regala una *sesta* chiave di più. Il fine a cui egli l' ha ideata, e destinata, è, non v' ha dubbio, lodevole, ed utile, rendendosi con questa perfettamente intuonato il G.#, ossia A^{b}. acuto, ed il C.#, ossia D.^{b} basso. Io peraltro, nel tempo istesso in cui ammirò, e lodo la di lui saggia invenzione, gli professerei maggior obbligazione, se, anzichè accrescerne, avesse ritrovato il modo di diminuirne, poichè (a mio credere) gl' incomodi che da questa nuova chiave derivano, o posson derivare, sono maggiori assai dell' utile; ed in vero, se molto, e sovente, danno a fare le cinque chiavi necessarie ed indispensabili, molto di più ne debbon dare sei, e maggiormente poi questa nuova (non generalmente, anzi da pochissimi usitata) a motivo della di lei delicata costruzione, essendo assicurata con un castellino d' ottone, formato sull' istromento con due picciole viti, e con altra vite più picciola assicurata la chiave al castellino. Come, sul momento, ripiegare e riordinarla, in caso di qualche

indispensabili alla di lui perfezione, quanto dalla disposizione delle medesime chiavi, la quale fa sì che molti passi, ove occorra passarne alcune successivamente, una dopo l'altra, sieno o difficilissimi, od ineseguibili: veggasi l'esempio 5, tav. II., che dimostra tutte le note medie che si eseguiscono colle chiavi (5). Da questo semplicissimo esempio il compositore rileverà, che queste note sono, o sei, ovvero dieci; desse peraltro non tutte presentano una egual difficoltà, ancor che occorra di doverne passar successivamente più d'una; convien per-

---

subitanea ed imprevista disgrazia? D'altronde lo stesso stessissimo effetto, che rende questa nuova chiave, si ottiene col mezzo del buco doppio, come ha l'oboè; ripiego che, oltre al render giuste le suddette due voci, egualmente che le rende la sesta chiave, ha l'inestimabil vantaggio di non arrecar giammai il menomo incomodo; e, quando si volesse tollerare una sesta chiave, sarebbe molto più necessario aggiungerne una nuova appresso a quella dell'A. (a destra), il di cui buco fosse più stretto di quello dell'A., che darebbe in tal guisa perfettamente chiaro ed intuonato l'A.^{b}, o G.$^{\#}$ (medio), (voce che ordinariamente è poco giusta, e sempre molto oscura) sarebbe, al paro delle altre chiavi, solida, e comoda a ripararsi, e moltissimo gioverebbe, in ispecie a chi suona la parte di secondo clarinetto.

(5) Si tralasciano quelle basse, e sopr'acute, come non molto usitate nella musica d'orchestra.

ciò dividerle in due classi. Della prima sono l'A., il B.♭, ed il B., quali possono successivamente eseguirsi, perchè quel dito che occorre per ciascuna di dette chiavi, non è impegnato per l'altra susseguente: veggasi l'esempio 6, tav. II, la quarta battuta del quale dimostra essere anche eseguibili il passaggio dal B.♭, al C.# Della seconda sono il B., il C.#, ed il D.#, quali successivamente sono inesequibili, poichè il B., ed il C.#, e questo, ed il D.#, eseguendosi cogli stessi diti, oltre alla difficoltà, non può a meno nel distacco de' diti non farsi sentire fra le prime due anche il C.♮, e fra le altre due anche il D.: veggasi l'esempio 7, tav. II. Deggiono adunque passi di tal natura (quando non possano ripiegarsi con altro clarinetto) assolutamente per questo istromento proscriversi, sempre che non piaccia al compositore che la sua musica produca un pessimo effetto, e che abbia a sfigurare il professore. (6)

(6) Debbe schivarsi eziandio il salto del C.♮ all'E.♭ (medii), veggasi l'esempio 8, tav. II, poichè, sebbene il C.♮ non si eseguisca con la chiave, come l'E.♭, siccome s'eseguiscono entrambi con lo stesso dito, non può a meno non farsi sentir frammezzo anche il D., nè può ricorrersi prontamente e con buon successo (quando non vi si abbia fatto un particolare studio ed esercizio) al ripiego che suggerisce il sig. *Lefevre* in simil caso. (Veggasi il di lui metodo a pag. 5, e 157).

Riflettasi peraltro che quì; per passi ineseguibili, non s' intendono già que' passi, che riescendo incomodi con un clarinetto, possono eseguirsi, e riescir comodi con un altro (come già s' è detto), bensì que' tali passi che sono ineseguibili con qualsivoglia de' quattro clarinetti; ed eccone due casi. Si osservino gli esempj 9 e 10, tav. II., in E.♭, ed A., (tempo allegro) scritti in chiave di violino pel clarinetto in C.; questi sono difficili assai, se vogliano eseguirsi col detto clarinetto in C., riescono peraltro comodi, ed eseguibili il primo col clarinetto in B.♭, ed il secondo con quello in A., poichè si trasporta quello ad una seconda più alta, e si suona in F., e l' altro ad una terza similmente più alta, e si suona in C. Ma, se i detti passi debbono eseguirsi col clarinetto in B.♭, ed in A., *assolutamente, come che sono scritti*, dessi sono affatto ineseguibili, sia per la complicazione de' diti, che per la combinazione delle chiavi, ed è perciò che importa moltissimo, che il compositore sappia primieramente qual clarinetto dovrà il professore adoprare per quel tuono in cui egli scrive, ed abbia quindi sempre alla memoria presenti quelle note incomode colle chiavi, qualora ciò che scrive sia di tempo allegro o vivace.

§. III.

In qual chiave debba scriversi per il Clarinetto.

La prima domanda, che d'ordinario suol fare un compositore, allorquando s'accinge a scrivere qualche pezzo di musica, o vocale, od istromentale, in cui voglia porvi il clarinetto, si è questa, » in qual chiave ho da scrivere per il tal tuono? ec. «, ed ordinariamente ad esso si risponde da' professori guidati o dalle loro, talvolta scarse assai, cognizioni, o dall' abuso corrente, o dall' inutilità di questionare (come si dirà più sotto) gli si risponde, dico, o in chiave di violino, o di tenore, o di soprano, secondo che il bisogno, il caso, ed il tuono esige, ed i compositori, dietro tal scorta, e tai lumi, scrivono nella chiave o di violino, o di tenore, o di soprano; ed è tanto invalso presso di loro questo pregiudizio, questa assurdità, che *credono costantemente*, che il professore or suoni in una chiave, ed ora in un' altra: ma, sono in manifesto errore.

Egli è verissimo, che il professore debbe il più delle volte suonare ora in una chiave, ed ora in un' altra, ma ciò addiviene per due

cagioni affatto estranee alla natura, e proprietà dell' istromento: ed alla precisa necessità di dover scrivere, e suonare in più chiavi; e desse sono, o per esservi astretto dalla maniera erronea con cui sarà scritta la musica, o per sua propria elezione, genio, e volontà. Il primo caso di trasporto è, allorquando un pezzo di musica d' impegno *a solo* sia scritto in chiave di violino, come sono i due già citati esempj 9, e 10, tav. II.; in allora debbe sicuramente (come s' è detto) pel primo esempio, trasportare una seconda al di sopra, ed una terza similmente al di sopra pel secondo esempio; e quì mi cade in acconcio il dire, che se un professore di clarinetto non sia perfettamente in possesso, e franco sul momento, di tutt' i trasporti, si troverà sovente (a causa dell' erronea, e sempre varia maniera di scriversi, usitata da' compositori) esposto a far delle infelici figure, scusabili soltanto da chi tratta, e conosce questo istromento: nè solo debbe posseder que' trasporti prescritti dal setticlavio, ma quelli eziando in questo non compresi (7).

---

(7) Sembrerà forsi esagerata quest' espressione, ma ella è più che vera. Ognuno sa, che il trasporto nel setticlavio procede sempre discendendo, relativamente alla chiave

Il secondo caso di trasporto accade per due cagioni: la prima è allorquando, abbenchè la musica sia scritta regolarmente, come sono gli esempj 11, e 12, tav. II., il primo scritto pel clarinetto in B.♭, l'altro per quello in A., ciononostante, per esser questi in tempo andante, e facili, e percio comodi a suonarsi anche col clarinetto in C., il professore per sua volontà li può con questo clarinetto eseguire, ed allora è un vero, e regolare trasporto, poichè realmente suona il primo nella chiave di tenore, ed il secondo in quella di soprano. La seconda cagione è allorquando un solo, p. e. in B.♭, o in D., come sono gli esempj 13, e

---

di violino (come in un colpo d' occhio può vedersi nell' esempio 25, tav. IV, in cui prontissimamente rilevasi il C. medio di chiave di violino a qual nota corrisponda, ovvero, qual nota addiventi nelle altre sei chiavi): perciò, se un professore è obbligato a trasportare ascendendo, come già s' è detto degli esempj 9, e 10, tav. II, è chiarissimo, ed abbastanza provato che debbe un professore di clarinetto sapere i trasporti al di là del setticlavio, dovendo ne'due tuoni di B.♭ ed E.♭, trasportandoli alla seconda sopra, suonare in chiave di contralto all' ottava alta, e ne' due tuoni d' A. e D., trasportandoli alla terza sopra, suonare in chiave di basso, similmente, all' ottava alta: trasporti, come ognun vede, che il setticlavio non prescrive.

14, tav. II., scritti in chiave di violino, e comodi da suonarsi col clarinetto in C., senza esser trasportati, s' ama dal professore di suonarli il primo col clarinetto in B.♭ , e l' altro con quello in A., trasportandoli, come s' è detto di sopra, ad oggetto unicamente di far sentire una miglior qualità di voce più grata, e più dolce, che non s'otterrebbe col clarinetto in C.

Pure, siccome in tutte le cose, non escluse le strane, ed erronee, si debbe sempre supporre una talvolta anche ragionevole origine, io non saprei d' altronde ripeter quella dell' affastellamento di queste tre chiavi, di violino, tenore, e soprano, che dall' imbarazzo in cui si sarà ritrovato taluno de' primi professori di clarinetto, per non poter pervenire a far comprendere a qualche compositore questa specie di paradosso (come a me moltissime volte è avvenuto) cioè, che volendo scriver questi p. e. in C., dovesse scrivere la parte del clarinetto in C.: volendo scriver poscia in B., od in B.♭ , dovesse egualmente scrivere la parte del clarinetto in C., e volendo finalmente scrivere in A., dovesse similmente scrivere la parte del clarinetto in C.: la qual cosa arreca, a dire il vero, tantosto sorpresa, imbarazzo, e quasi

incrudelità in chi non ne conosce il giuoco, il meccanismo, quindi, per isfuggire dispute, e questioni inutili, ed inconvincenti, perchè incomprensibili, siasi il summentovato professore servito del ripiego di dire pel tuono di C., di scrivere in chiave di violino; per quello di B., o di B.♭, in chiave di tenore; e per quella d'A., in chiave di soprano, acciò il compositore, da quest' artifizio ingannato, contro sua volontà, ed intenzione, venisse così a scrivere in C., per tutti, e quattro i suddetti tuoni; poichè il professore, nulla badando alle *inutilissime* chiavi di tenore, e soprano, nè agli accidenti in esse posti, che anzi saggiamente, a suo luogo, convertendo i bemolli in bequadri, e questi in diesis, e viceversa i diesis in bequadri, e questi in bemolle, veniva in cotal modo ad aver la sua parte scritta nel tuono di C., come gli abbisognava, ed (a riserva degli accidenti) in chiave di violino. Lo stesso intendasi degli altri due tuoni F., G., col primo de' quali si scrive, e si suona in F., E., E.♭, e D., e col secondo in G. F.#, F., ed E., come si è dimostrato nell' esempio 2, tav. I.

Si è quindi in progresso di tempo, dalla varietà, e discordanza di tanti pareri, non che dall' imperizia, e capriccio de' professori, e com-

positori, fatto un abuso, ed una miscellanea così fuor di proposito di chiavi, che confusamente, e senza saperne assegnar ragione alcuna, vedesi talvolta adoprar la chiave di tenore per i tuoni di A., e D., e viceversa quella di soprano per que' di B.♭, ed E.♭, ed altre curiose maniere, che tutte espongono il professore sempre più in serj imbarazzi, ed a fare, come già s' è detto, per colpa de' compositori, delle figure infelici. (8)

Ma, prescindendo ancora dalle fin quì addotte ragioni, due ora ne addurrò, che meglio

---

(8) Ad aumentar l' imbarazzo, e l' impegno ne' professori di clarinetto, vi concorre di più sovente l' imperizia, o negligenza, od inavvertenza de' copisti di musica. Questi, rilevando da una partitura la parte del Clarinetto o in B.♭, chiave di tenore, o in A., chiave di soprano, sinchè ne trovano nella propria riga, copiano esattamente, succedendo peraltro (come non può a meno non accadere, e bene spesso) che trovino, che il compositore nella riga del clarinetto vi abbia scritto » *con l' oboè* « il copista salta prontamente nella riga dell'oboè, e copia tal quale come trova, facendo così un' impasto di chiavi di violino, e tenore, ovvero di violino, e soprano. » Una breve riflessione. Qual' è quel professore, che dal proprio istromento sia cotanto imbarazzato, quanto lo è un professore di clarinetto, incerto sempre, e titubante sull' esattezza della propria parte, e colla testa oppressa da continui, e diversi trasporti? «

persuaderanno, e convinceranno anche i più increduli, ed ostinati, a segno che non potranno a meno non darsi per vinti, ed intender chiaramente la forza della mia dimostrazione.

Esaminiamo un poco non solo ciaschedun istromento, ma eziandio ciascheduna voce, e scorgeremo, che sì quelli, che queste non hanno obbligo di sapere, e conoscere, ciascuno per se stesso particolarmente, che la propria, ed unica chiave ad essi assegnata, (eccettuati il cembalo, ed organo, che, attesa la di loro natura, e costruzione, sono suscettibili d' eseguire molte, e varie parti nell' istesso tempo) (9). Ora, perchè s' avrà da pretendere, che il clarinetto, a preferenza di tutti gli altri istromenti, abbia ad averne tre, e che il professore abbia

(9) Quì potrebbe opporsi da taluno, che il violoncello il fagotto, non che il corno da caccia, sono tenuti a suonare in varie chiavi. Rispondo, che ciò è vero, ma non è già per essenza intrinseca di questi istromenti, che scrivasi talvolta per essi, oltre la propria, con altre chiavi, ma unicamente per comodo del compositore, del professore, e più, della musica istessa, acciò resti dessa nel centro delle righe in que' passi, che si raggirano molto o al di sotto, o al di sopra delle medesime; poichè quelle tante note, o sotto, o sopra, colle loro moltiplici *linee* (dette impropriamente, e comunemente *tagli*) produrrebbero non leggiera confusione, ed imbarazzo.

ad ogni istante ad aver la testa imbarazzata, ed oppressa da tanti trasporti?

La *vera* ed *unica* chiave adunque del clarinetto è quella *di violino, sempre, in tutt' i tuoni, e per qualunque clarinetto, che gli occorra d' adoprare.*

All' addotta ragione altra se n'aggiunge di non minor rilievo, ed importanza, per confutare, ed atterrare l' opinione di que' che son persuasi, che le parti di clarinetto in B.♭, ed in A., scritte *regolarmente*, la prima in chiave di tenore, e la seconda in chiave di soprano, sieno dal professore trasportate, cioè suonate realmente in tali chiavi.

Se si domandasse loro, *cos' è il trasportare, o sia il suonare in chiave di tenore, e di soprano*, che cosa risponderebbero? Non potrebbero diversamente rispondere, se non che, *è il suonare una voce più bassa*, rapporto alla prima chiave, e rapporto alla seconda, *è il suonare una terza similmente più bassa*, relativamente alla chiave di violino. Or dunque, se le suddette parti di clarinetto in B.♭, ed in A., scritte *regolarmente* in chiave di tenore, e di soprano, s' eseguiranno col clarinetto in C., in allora ha certamente luogo, e per necessità, il trasporto delle due suddette chiavi,

ma se si eseguiranno, com' è stata l'intenzione del compositore, e come debbesi, la prima col clarinetto in B.^{b}, e l'altra con quello in A., il trasporto non ha più luogo, nè si eseguisce, poichè il professore suonerà le stesse stessissime note, come se vi fosse la chiave di violino, a riserva (come già si disse) della conversione degli accidenti, secondo che il caso richiederà, poichè non sono nè le note, nè il professore, che formano quel tal tuono, bensì la costruzione, e la dimensione dell' istromento più alto, ovvero più basso. (10)

Sicchè, ricapitoliamo il fin quì detto. Il clarinetto ha tre tuoni favoriti, e comodi, cioè C., F., e G. (11). Questi nel clarinetto in C., *sono realmente* C., F., e G., e per essi *s' adoprerà* la chiave di violino (non che per i

---

(10) Se due istromenti, o d' eguale, o diversa specie, per esempio, due violini, ovvero un violino, ed un flauto, fossero fra loro accordati in tuono uno più basso dell'altro, ed avessero ad eseguire un duetto composto espressamente, di cui una parte fosse scritta in B.^{b} per l'istromento più alto, e l' altro in C. per quello più basso, potrebbe dirsi giammai, che i professori, che l' eseguirebbero, suonassero, o trasportassero in altra chiave? Non già: dessi suonerebbero nella sola chiave di violino, e le medesime note, come che sono scritte.

(11) Osservisi nell' esempio 4, tav. I, che nella riga del

di loro tuoni relativi di terza minore, A., D., ed E.) Nel di lui pezzo di cambio *corrispondono* a B., E., e F.#*, e per essi *s' immaginerà* la chiave di tenore, (non che per i di loro tuoni relativi di terza minore, G.#, C.#, e D.#) Nel clarinetto in B.b *corrispondono* a B.b, E.b, e F.*, e per essi *s' immaginerà* la chiave di tenore (non che per i di loro tuoni relativi di terza minore G., C., e D.) Nel di lui pezzo di cambio *corrispondono* all' A., D., ed E.*, e per essi *s' immaginerà* la chiave di soprano (non che per i di loro tuoni relativi di terza minore, F.#, B., e C.#) avvertendo, che, ove si tratti di musica d' impegno, e di molto maneggio, il tuono E. marcato coll' asterisco * nel clarinetto in A., s' eseguisce molto più comodamente col clarinetto in B.: il tuono F. marcato similmente coll' * nel clarinetto in B.b, s' eseguisce anche più comodamente col clarinetto in C.; ed infine il tuono F.# marcato anch' esso coll' *, non è (almeno per ora) in uso, quando non piaccia a qualche inno-

---

clarinetto queste tre note sono formate *quadre*, acciò possano più facilmente rimarcarsi come tuoni i più comodi, confrontarsi a quel tuono cui corrispodono nelle righe del violino.

vatore, *amante di singolarizzarsi con le stravaganze*, il porvelo. (12)

O il compositore adunque ha inteso, e compreso il giuoco del clarinetto, come l'ho sin quì dimostrato, ed in tal caso s'atterrà alla suggerite regole, scrivendo sempre in chiave di violino, immaginando bensì la chiave a cui corrisponde il tuono che ha scelto, (locchè è indispensabile), ma che peraltro gli accidenti tutti corrispondano alla chiave di violino, ned altra avvertenza avrà da usare, che porre in testa al pezzo di musica la lettera iniziale del clarinetto, per cui lo ha scritto. p. e. in C., ovvero in B., in B.♭, in A., poichè questo semplicissimo indizio è sufficientissimo per avvertire il professore qual clarinetto debba adoprare (13). O il compositore non ha inteso, nè com-

(12) Ciò sia detto in grazia d'alcuni moderni compositori, i quali, per sortir dal comune, e distinguersi, scrivono giù *spietatamente* per gl'istromenti da fiato nei tuoni i più incomodi di elamì, bemì, alafà, delafà, e simili.

(13) Veggansi, per maggiore intelligenza, gli esempj 15, e 16, tav. II., scritti in chiave di tenore, e soprano, nella riga superiore, come debbano realmente scriversi, rapporto agli accidenti, ed alla chiave, nella sottoposta riga.

preso il suddetto giuoco, ed in allora, per uscir da ogni impegno, imbarazzo, o questione, scriva a *dirittura* la parte del clarinetto *tutta*, *e sempre*, *per qualsivoglia tuono*, *in chiave di violino*, egualmente come quella dell' oboè, e flauto, poichè il professore penserà desso ad adoprare quel clarinetto, che più gli riescirà comodo, e necessario, giacchè, come più sopra si disse, debb' esser perfettamente istrutto d' ogni maniera di trasportare sì al di sotto, che al di sopra, quando non ami trovarsi d' improvviso imbarazzato, mortificato, e confuso.

In fine, è d' avvertirsi, che, sebbene il compositore abbia inteso, e conosca a perfezione il giuoco del clarinetto, non gli è niente affatto necessario d' immaginar la chiave nè di tenore, nè di soprano, per que' pezzi di musica, che non sono che semplici accompagnamenti, od anche *soli di poca entità*, essendo questi eseguibili comodamente col clarinetto in C. Immaginando all' incontro le dette chiavi per i *soli d' impegno*, oltre che farà scorgere, che conosce l' istromento, alleggerirà nello stesso tempo il professore dell' impegno del trasporto, e gli faciliterà di molto l' esecuzione.

§. IV.

Della maniera di scrivere per li Clarinetto.

Il clarinetto, come s'è detto al §. I, egli è quell' istromento, che per estensione di voce primeggia e sopra l' oboè, e sopra il flauto, progredendo diatonicamente, e cromaticamente, dall' E. basso al C. acutissimo, e più in là ancora, a norma dell' abilità, ed imboccatura del professore. Egli è peraltro comodissimo per chiunque sino all' E. acuto, ed anche al F., e G. Eppure, nonostante una sì considerabile estensione, comunemente non si costuma dai nostri compositori a far sentire, che la metà all' incirca delle sue voci, cioè porzione delle medie, e le acute, escludendo affatto quelle basse, l' alternar le quali colle acute concorre a formare il più bello, e sorprendente effetto di questo istromento, che nella sua mole (non molto voluminosa, se si consideri la di lui estensione) racchiude una quantità sì prodigiosa di voci.

Questo limitatissimo modo di scrivere non può da altra cagione derivare, che dal non

conoscersi dai compositori il carattere particolare di questo istromento nè teoricamente, nè praticamente, motivo per cui, o son costretti a non scriver d'ordinario, che *soli* di poca entità, ed effetto, se sono titubanti, e perplessi sulla possibiltà dell' esecuzione, ovvero ineseguibili, e di niun effetto, se vogliono scrivere ciò che la fantasia loro detta, e suggerisce.

Se volessi quì pormi nell' impegno d'indicar tutt' i passi eseguibili da questo istromento, oltrechè sarebbe un tentar l' impossibile, sarebbe un sortir dal mio principale assunto di racchiudere (se fia possibile) molti, ed utili precetti in picciola mole: quindi non veggo altro, nè più sicuro mezzo, ond' il compositore acquisti una mediocre cognizione di scriver comodamente per il clarinetto (senza esercitarlo) che esortarlo a studiare, ed esaminare con attenzione, e diligenza le inumerevoli, e celebri opere, che vi sono di rinomati *autori-professori*, come sarebbero quelle de' chiarissimi signori *Michel*, *Lefevre*, *Vanderagen*, *Gebauer*, *Devienne*, ed altri molti, de' quali troppo lungo riescirebbe il quì riportarne i nomi. Da un attento esame, e da un diligente studio, che un compositore farà su tali opere, non potrà a

meno non giungere ad acquistare una sufficiente cognizione, per combinare anch' egli de' passi di grand' effetto, comodi, ed in tutta l' estensione del clarinetto.

Per non lasciar però del tutto di darne quì qualche lume, dirò, che oltre tutt' i passi, che possono per gradazione diatonica, e cromatica eseguirvisi, comuni agli altri istromenti, nel clarinetto si possono armonicamente intrecciare, e combinare de' passi misti di voci acute, e basse, da produrre non solo un ottimo effetto, ma eziandio da farli sembrare di una somma difficoltà, quando che al contrario sono facilissimi, e tutti, come suol dirsi, sotto alla mano. Se ne osservino alcuni saggi nell' esempio 21, tav. III., e da questi pochi un accorto compositore potrà trarne partito, o per adattarli ove più gli tornerà a conto, o per combinarne degli altri di sua propria idea; beninteso però, che rifletta (circa alla difficoltà, ed al tempo, quando questo sia vivace) qual passi differenza dallo scrivere un concerto, che sempre, e con comodo, è studiato, pria d' esser eseguito, allo scriver musica, o ecclesiastica, o teatrale, che occorre spesse volte dover eseguire all' improvviso.

Per ultimo, s' avvertirà, che necessita moltissimo, che il compositore conosca eziandio in primo luogo, la qualità della voce di ciascun clarinetto, che non in tutti è la stessa, riescendo sempre più dolce, e gradita, a misura che il clarinetto discende di tuono, così che il clarinetto in C., come di tutti il più alto, è perciò il più stridente; meno lo è il di lui pezzo di cambio in B.; anche meno d' entrambi il clarinetto in B.♭, e meno in fine di tutti e tre lo è il di lui pezzo di cambio in A. Volendo pertanto tenersi una strada di mezzo fra il clarinetto in C., ch' è il più stridente, e quello in A., ch' è il più basso, saranno da preferirsi quelli in B., ed in B.♭: di questi peraltro il primo è poco usitato, non rendendo che tuoni cromatici; lo è invece molto maggiormente il secondo, per cui suole generalmente scriversi, a motivo della dolce, e gradita sua qualità di voce, per i soli, concerti, ed altro di maggior impegno. In secondo luogo, debbe il compositore conoscere (locchè è di maggior importanza) la forza della voce del clarinetto, che non è costantemente eguale dai bassi agli acuti; sembrando che dall' E. basso all'A. medio sia come un registro differente da quello dal B. medio

all'insù (14). Le voci di questo secondo registro son tutte molto più chiare, forti, e sensibili, che non sono quelle del primo: perciò debbe avvertire, che se i soli, o l'istromentatura, in ispecie del secondo clarinetto, è formata dalle voci del primo registro, essendo queste ordinariamente oscure, e deboli, a piena orchestra sono affatto insensibili, nè può quindi farne uso, con qualche effetto, che ove i clarinetti suonino o *soli affatto*, o nei *pianissimi*, poichè il semplice pianò, ed un leggiero accompagnamento d'orchestra non sarebbero bastanti a far che si sentissero, massime in un sito assai vasto, quelle debolissime, ed oscure voci.

§. V.

Delle scale del Clarinetto.

Abbenchè lo scopo principale di quest'operetta sia diretto unicamente a somministrar delle cognizioni ai compositori, sul modo di scrivere

---

(14) Veggasi quanto si è detto alla nota (1), non che il corrispondente esempio.

rettamente per il clarinetto, anzichè ad istruire chi brama applicarsi all'esercizio di quest'istromento, tuttavia, per renderla eziandio più interessante, e di qualche utilità particolare anche a questi ultimi, sembrami non disconvenire al principale oggetto, se si consacra unicamente agli esercenti il clarinetto, questo paragrafo, che tratta delle scale del detto istromento: la scala cioè diatonica, ossia naturale, e la scala cromatica, ossia accidentale.

Forse strano sembrerà a taluno il porger quì le scale, che trovansi infallibilmente in tutti i metodi i più compendiati, e delle quali tutti que'che sono in esercizio d'istruire, e d'istruirsi, non ne son privi, ma allorchè avranno rilevato il motivo, per cui quì le porgo, anzichè stupirsi, mi sapranno buon grado d'averle loro apprestate.

Due sono gli oggetti, che m'hanno indotto, e persuaso ad apprestargliele: il primo, perchè mi lusingo, che si ritroveranno e più chiare, e più prontamente intelligibili di quelle che sono in uso ne'metodi correnti, le quali, per intendersi, abbisognano indispensabilmente del disegno dell'istromento, e nondimeno sono incomode non poco, poichè volendo ricercarsi la posizione d'una nota, che sia distante dal detto

disegno, convien porvi una grand' attenzione, trascorrendo lentamente coll' occhio, e col dito le linee orizzontali, che percorrono dalla nota all' istromento disegnato. Al contrario in queste non v' è d' uopo di sì grand' attenzione: in ogni casella lo studioso indagatore trova tantosto la posizione della nota che ricerca, non che il portamento, ed il disegno chiarissimo de' buchi, e delle chiavi dell' istromento. Il secondo oggetto egli è, per renderle più perfette di quelle già note, poichè in queste, oltre ad apprendervisi *più speditamente* ogni posizione, vi si ritroverà il numero completo di tutte e sette le note accidentate con semplice diesis, e bemolle, e di più la posizione del diesis enarmonico (X), della quale mancano assolutamente le scale comuni, e della qual mancanza ne ho più volte inteso delle doglianze, abbenchè il caso d' averne bisogno non sia sì frequente (15). Facciasi il confronto delle comuni

---

(15) Il diesis enarmonico, come si sa, fa crescere la nota, a cui è posto, di mezzo tuono di più del semplice diesis, che di già porta, locchè equivale al dire, che la fa crescere d' un tuono intero, considerata senza il semplice diesis, venendo essa a diventare, ed essere la medesima, che la prossima nota seguente, come può vedersi nell' esempio 23, tav. IV, in cui la riga su-

scale con queste che quì si porgono, e si scorgerà delle presenti il maggior pregio, ed utilità. Finalmente, acciò nulla in esse manchi, vi sarà il segno del trillo per ciascheduna nota. Veggansi queste due scale alle tavole V., e VI., delle quali eccone la spiegazione.

1.° I punti neri dinotano i buchi, e le chiavi serrate; ed i bianchi i buchi, e le chiavi aperte. La chiave, ed il buco, superiori, (alla sinistra di ciascheduna casella) corrispondono al di sotto del clarinetto: tutte le altre chiavi, e buchi corrispondono al di sopra.

2.° Per non replicare le medesime posizioni più volte (il che avrebbe rese queste scale molto più lunghe) si sono miste insieme più note in varie caselle: peraltro, acciò non resti confusa la progressione regolare delle note in

---

periore dimostra le note col diesis enarmonico, e la riga inferiore dimostra la corrispondenza delle suddette note. Peraltro, benchè quivi scorgansi tutte e sette le note diesate enarmonicamente, non sono che due, che possano, benchè di rado anch' esse, incontrarsi, e queste sono il F., ed il C., ne' tuoni d' E., e B., come vedesi nell' esempio 24, tav. IV., poichè le altre deriverebbero da tuoni stravagantissimi, i quali possono usarsi diversamente, come il già citato esempio 23 chiaramente dimostra.

ambedue le scale, si sono distinte quelle che costituiscono la detta progressione, da quelle che la invertono, essendo le prime majuscole, e bianche, e le altre minuscole, e nere.

3.° L'asterisco, che trovasi sotto alle note, dinota quelle che non sono nelle scale comuni.

4.° Il segno *tr* dinota il buco, o la chiave, su cui si forma il trillo.

5.° Siccome per formare il trillo nell'A. medio, e nel D. acuto, v'abbisogna una posizione diversa da quella che per le dette note trovasi esposta, perciò si sono ambedue notate separatamente in fine della scala diatonica, e per la stessa ragione si è notata in fine della scala cromatica la posizione del trillo del B.♭ medio, per fare il quale, osservisi, che conviene tener serrato per metà soltanto il terzo buco superiore.

6.° L'ultima casella della scala cromatica dimostra una posizione diversa, con cui può più facilmente eseguirsi il D. acuto, specialmente allora quando sia preceduto, e seguito dal prossimo C., come nell'annesso esempio.

A compimento di queste scale, vi abbisognerebbe la posizione delle note accidentate

con doppio bemolle (♭♭), ma si ommette, come non usitate negl' istromenti da fiato, e basterà soltanto il dire, che il doppio bemolle produce l' effetto contrario del diesis enarmonico, cioè, fa calar la nota, a cui è posto, di mezzo tuono di più del semplice bemolle, che di già porta, locchè equivale al dire, che la fa calar d' un tuono intero, considerata senza il semplice bemolle, venendo essa a diventare, ed esser la medesima, che la prossima nota precedente.

APPENDICE

Ora, che nella miglior maniera, che mi è stata possibile, ho dilucidato il modo di scrivere rettamente per il clarinetto, che usasi nelle orchestre, credo d'arrecar non lieve vantaggio, passando a dilucidare ancora il modo di scrivere rettamente per altri istromenti da fiato, che fra di loro hanno una strettissima analogia. Questi sono il corno-bassetto, e clarone, ed altri piccioli clarinetti, che sono in uso nelle musiche militari, che hanno analogia col clarinetto di cui s'è testè trattato: il corno-inglese, e voce-umana, che l'hanno con l'oboè: varie specie di flauti; e finalmente il corno da caccia, e la tromba.

§. I.

Del Corno-bassetto, e Clarone.

Tralasciando di dare la descrizione, come estranea al mio istituito, sulle varie, e capricciose costruzioni del corno-bassetto, dirò soltanto, che questo (egualmente che il clarone)

costumasi a costruirlo in tre differenti tuoni, in guisa che la di lui principale posizione C. (come s'è detto del clarinetto) corrisponde all'E♭, o al F., o al G. medii. Il più usitato peraltro è quello in F. Quanto s'è detto pel clarinetto, su i tuoni comodi, ed incomodi, non che sulla chiave in cui debbe scriversi, al §. III., s'applica egualmente al corno-bassetto, ond'è inutile il quì ripeterlo.

Dall'esempio 17, tav. II., potrà rilevarsi la corrispondenza, ed analogia, che questo ha col violino (1).

Il clarone, che non differisce quasi in niente nella qualità della voce, dal corno-bassetto, differisce soltanto nella costruzione, e nella estensione, avendo due voci di meno di questo nei bassi, come può rilevarsi dall'ora citato esempio 17.

D'una cosa peraltro importa moltissimo prevenire il compositore, ogni qual volta voglia scrivere per uno di questi due istromenti, ed è, di *domandare anticipatamente* al professore, in qual tuono sia costrutto il di lui istromento,

---

(1) Circa alle tre note *quadre* nella riga del corno-bassetto, e clarone, milita la stessa ragione esposta nella nota n.° 11.

sia corno-basetto, o clarone, potendo accadere d'averlo in un tuono diverso da quello che il compositore avrà ideato.

§. II.

Altri Clarinetti.

Oltre alle già indicate specie di clarinetti, ve ne sono in uso altri tre, più piccioli di tutt' i già nominati, e per conseguenza più striduli. Il primo è in F., il secondo in E.♭, ed il terzo in D., de' quali cioè il C. medio corrisponde a cadauno de' suddetti tuoni.

I due primi in F., ed in E.♭, sono in uso nelle musiche militari: il primo per quelle che hanno il corpo de' clarinetti in C.; e l'altro, per quelle che l'hanno in B.♭ Il terzo poi, nonostante che potrebbe esser comodissimo per le orchestre, per suonare in D., G., ed A., (poichè suonerebbe ne' suoi tre tuoni favoriti C., F., e G.,) a motivo d'esser troppo stridulo, o non lo è in conto alcuno, ovvero è pochissimo usitato. Potrebb' esser peraltro, appunto pel detto motivo, buono anch' esso per formare il corpo de' clarinetti nelle musiche militari, ma siccome il moderno costume di queste, è,

che il clarinetto principale è quello alla quarta sopra del corpo degli altri clarinetti, come lo è per quelli in C. il clarinetto quartino in F., e per quelli in B.♭ quello in E.♭, così, se i clarinetti in D. formassero nella musica militare il corpo de' clarinetti, v' abbisognerebbe un quartino in G., che riescirebbe molto piccino, ed incomodo; e d' altronde, se il clarinetto in D. avesse a servir da quartino, il corpo de' clarinetti dovrebbe essere in A., ed in allora, essendo questi clarinetti molto bassi, la musica mancherebbe dell' effetto principale, ch' è quello d' esser gagliarda, stridente, e di fracasso, per esser meglio in distanza sensibile.

Quanto si è dimostrato pel clarinetto, rapporto ai tuoni comodi, e sul modo di scrivervi, al §. III., è applicabile anche a questi piccioli clarinetti.

Veggasi l' esempio 18, tav. II., per la corrispondenza che hanno col violino (2).

---

(2) Anche quì milita la stessa nota n.° 11.

§. III.

Del Corno-Inglese, e Voce-Umana.

Il corno-inglese (a differenza della voce) ha la medesima estensione, che ha l'oboè, e sta in analogia con questo, come sta la viola col violino, vale a dire, ch'egli è d'una quinta più basso dell'oboè. Per questa ragione, come s'è detto del clarinetto al §. III., si è costumato a dire, che si scrive, e si suona in chiave di mezzo soprano: ma falso egualmente. Egli si suona in chiave soltanto di violino, e la chiave di mezzo soprano debbe *immaginarsi* unicamente dal compositore per suo comodo di scrivere; avvertendo peraltro, che gli accidenti corrispondano alla chiave di violino.

Eseguendosi con quest'istromento ciò che può eseguirsi con l'oboè, il modo di scrivervi è per conseguenza il medesimo già noto.

La voce-umana differisce dal corno-inglese soltanto nella costruzione: la sua voce peraltro gli assomiglia moltissimo, e quanto s'è detto del corno-inglese s'intenda egualmente per la voce-umana.

Veggasi l'esempio 19, tav. III., per la rela-

zione che hanno questi due istromenti con l'oboè.

§. IV.

Delle varie specie di Flauti.

Il flauto comune, detto traverso, o traversiere (a differenza del flauto, detto *a becco*, ora non più quasi in uso) ha prodotto anche esso varie altre specie di flauti di diverse misure, e per conseguenza di tuono cadauno diverso dell' altro.

I più comuni, ed usitati, che io mi sappia, possono ridursi al numero di nove, e sono i seguenti:

1. Il flauto comune in D., ch' è il vero corista.

2. Il flauto detto *d' amore*, alla quinta sotto del suddetto.

3. Il flauto in E.♭, alla seconda sopra del suddetto.

4. Altro in F., alla terza sopra ec.

5. Altro in G., alla quarta sopra ec.

6. Altro in C., alla settima sopra ec.

7. Altro in D., all' ottava sopra ec.

8. Altro in E.♭, alla nona sopra ec.

9. Altro in F., alla decima sopra ec.

Questi quattro ultimi sono detti abusivamente tutti *ottavini*: gli ultimi due sono in uso nelle musiche militari; quello in E.♭ cioè, per quelle che hanno il corpo de' clarinetti in B.♭; e quello in F. per quelle che gli hanno in C. Quello poi in D. è in uso presentemente molto, e con grand' effetto, nella musica teatrale, e da ballo, ed, abusivamente, eziandio nella musica ecclesiastica. Gli altri, ad eccezione del flauto corista, ch'è universalmente usato, ed il flauto d' amore, (che sta col corista in relazione, come il corno-inglese con l'oboè) sono o capricciosi, o per ripiego, ad oggetto di facilitare l' esecuzione ne' tuoni incomodi nel flauto corista.

Il modo di scrivervi è per tutti lo stesso già noto, tutti avendo la stessa estensione, e suonando in chiave di violino. (3)

Veggasi l' esempio 20, tav. III., che dimostra i rapporti, che tutti hanno col violino.

---

(3) Non essendo usitati nelle orchestre, che il flauto corista, o comune, e quello alla di lui ottava superiore, ch' è il vero ottavino, per i quali si sà, e che debbe scriversi in chiave di violino, e che tutto ciò che si suona con quello, può suonarsi *egualmente* con questo, nè per

§. V.

Del Corno da caccia e Tromba.

Si è già dimostrato (§. III.) in quale imbarazzo ritrovisi sovente il professore di clarinetto, attesa l'erronea maniera con cui scrivesi per questo istromento, da taluni compositori, motivo per cui è costretto ad aver la testa imbarazzata da continui, e varj trasporti, ad esser sempre incerto sull'esattezza della propria parte, ed a far quindi, senza sua colpa, delle figure infelici. Agli stessi inconvenienti è sovente esposto anche il professsore di corno da caccia, poichè quest' istromento non essendo per sua natura suscettibile (senza il soccorso dell' arte) di suonarsi che in un sol tuono, ed essendosi dovuto ricorrere, per renderlo in tutti i tuoni suonabile, al ripiego di tanti registri,

---

gli altri flauti scrivendosi, che da' professori che gli esercitano, e conoscono perfettamente, non mi è noto, che siasi destinata giammai altra chiave straniera, per qualunque specie di flauto, unico, e solo istromento, che possa andar fastoso di tal vantaggio, fra tutti gl' istromenti in quest' operetta trattati.

(comunemente detti *ritorti*), quanti sono i tuoni più usitati, con che si viene a formare come altrettanti istromenti, n'è quindi venuto, che anche per quest'istromento, per la stessa ragione, che s'è detta del clarinetto, si sarà incominciato a dire ai compositori, p. e., di scrivere pel tuono in D., in chiave di contralto: per quello in A., in chiave di soprano, per quello in E., in chiave di basso, ec.: dalla qual miscellanea, e confusione di tante chiavi imbarazzati taluni compositori, avviene, che sovente vedesi a capriccio, e senza ragione alcuna, una chiave sostituita all'altra (e, ciò ch'è più ridicolo, con gli accidenti in chiave, come li richiede il tuono) ricadendo quindi l'imbarazzo del compositore sulle spalle, ed in maggior imbarazzo pel professore.

Ma, accordisi pure, che simili imbarazzi giammai accadano, chi è, che non scorga prontamente, che, se fosse vera questa chimerica illusione di tante chiavi, si pretenderebbe dai compositori niente meno, che il professore di corno da caccia avesse ad esser *assolutamente*, *e rigorosamente obbligato a sapere a menadito il trasporto di tutte e sette le chiavi?*

Senza quì dimostrar di nuovo l'inutilità, anzi l'insussistenza di tal ridicola pretensione, mi-

litando ad atterrarla le stesse ragioni addotte pel clarinetto al §. III., credo sufficiente il dire, che *il corno da caccia suona sempre in un tuono, e questo è il C.* (4), *e sempre in una chiave, e questa è quella di violino;* e per norma sicura, infallibile, costante, e generale, si ripeterà, che debbe *immaginarsi* dai compositori, necessariamente, una chiave per ogni tuono, per loro comodo di scrivere soltanto, osservando la seguente regola.

Pel tuono d'A. *immaginerà* la chiave di soprano:

Per quello di B. *immaginerà* quella di tenore:

Per quello di C. *adoprerà* quella di violino:

Per quello di D. *immaginerà* quella di contralto:

Per quello d'E. *immaginerà* quella di basso:

Per quello di F. *immaginerà* quella di mezzo soprano:

Per quello di G. *immaginerà* quella di baritono;

Ned altra avvertenza dovrà avere, che quella

---

(4) Si è destinato, e prescelto questo, a preferenza degli altri tuoni, (ognun de' quali sarebbe stato indifferente, ed avrebbe prodotto lo stesso effetto) perchè non richiede in chiave accidenti di sorta alcuna.

di porre la lettera iniziale del tuono, in testa al pezzo di musica, p. e., in D., in F., in B.♭, in E.♭, ec. e sol che si faccia una anche picciola riflessione su questa regola, non potrà a meno non rimarcarsi prontamente, in primo luogo, che, non ad altro oggetto s'impone *d'immaginare*, come s'è detto, tutte e sette le chiavi, se non che per ingannare il compositore, acciò, senza volerlo, scriva cadaun tuono *in C., ed in chiave di violino*; ed in secondo luogo, che il cambiamento de' tuoni è prodotto dai registri, o ritorti, e non dal professore, che può suonare quel dato pezzo di musica, in qualsivoglia tuono gli piaccia, senza cambiarvi neppure una nota.

Quanto s'è detto del corno da caccia, s'applica egualmente alla tromba, colla sola differenza, che in questa non sono eseguibili, per natura dell'istromento, i tuoni G., ed A., poichè, o riescirebbero eccessivamente bassi, col mezzo de' registri, o ritorti, e privi perciò di buon effetto, ovvero converrebbe, che la tromba fosse costrutta in A., il qual tuono, unitamente al G., per esser eccessivamente acuti, sarebbero perciò ineseguibili. Non resta adunque altro mezzo, per i suddetti due tuoni, che porla, o alla quarta, o alla quinta del tuono

in cui è la composizione, secondo meglio converrà.

Veggasi l'esempio 22, tav. IV., per i rapporti, che questi due istromenti hanno fra di loro, e col violino in tutt'i tuoni, e si rileverà nello stesso tempo, e quali voci sieno in essi eseguibili, e che la tromba corrisponde all'ottava alta del corno da caccia.

Per dir finalmente qualche cosa sulla maniera di scrivere (a piena orchestra) per questi istromenti, si dirà, che, non essendo, come s'è già detto, senza il soccorso dell'arte, suscettibili ad eseguire che un sol tuono, qualora non si scriva che per due soli corni da caccia, il compositore conviene che si limiti a quel tuono soltanto in cui scrive: accadendo peraltro, che gli abbisognino in altro tuono, per una modulazione nel decorso della composizione, accordar debbe loro un sufficiente numero di pause, per poter cambiar di tuono, e similmente per ritornare al tuono principale. Se vi saranno due trombe, queste si possono porre alla quinta del tuono, che in tal guisa compenseranno ciò che è ineseguibile alla detta quinta dai due corni: se poi vi fossero quattro corni, due di questi si porranno nel tuono principale, gli altri due alla di lui quinta, e

le trombe nel tuono principale, che aumenteranno di molto i rinforzi.

Tuttavia questa regola non si propone come inalterabile, dipendendo dalla cognizione, e dalla necessità in cui ritroverassi il compositore, il porre i detti istromenti in que' tuoni che più gli faranno all'uopo, e secondo l'effetto, ch'esigerà la di lui composizione.

Avvertasi peraltro, che quanto nel succitato esempio 22, tav. IV., trovasi esposto, circa al corno da caccia, s'intende unicamente limitato alla maniera di scrivere, e suonare *a piena orchestra*, poichè trattandosi di scrivere, e suonare *a solo*, oltre che desso può progredire sì verso gli acuti, che i bassi, secondo l'abilità, ed imboccatura del professore, per conseguenza e più al disotto, ed al disopra di quelle note nel citato esempio esposte, può anche, coll'ajuto dell'arte, eseguire le note intermedie, che vi mancano a formar la scala completa, diatonica, e cromatica, il che s'ottiene col ripiego detto *della mano* dentro nel padiglione, o campana; del qual ripiego peraltro non è suscettibile la tromba, a motivo del non esser comoda ad esservi praticato, e per la di lei costruzione, e maniera con cui si tiene, suonandola, e per la picciolezza, e ristrettezza del suo padiglione, o cam-

pana. Si avverta similmente, che, dovendo scriversi per semplice accompagnamento d' orchestra, sì pel corno da caccia, che per la tromba, non si progredisce d' ordinario ne' bassi, che sino al G., ed alla doppia ottava di questo negli acuti, ossia alla quinta: la tromba peraltro ne' tuoni di E♭, e F., come molto acuti, ed incomodi, sarà bene, ove si possa, di contentarsi di farla ascendere sino all' E., cioè alla terza, e non più al di sopra. Finalmente s' avvertirà d' evitare, il più che si può, di porre *di salto*, in ambedue questi istromenti, la quarta, e la sesta, cioè il F., e l' A., essendo queste due voci non molto sicure, a meno che non sia un *solo*, in cui le dette due voci procedano *gradatamente*, precedute cioè almeno, o dalla terza, o dalla quinta.

F i n e.

INDICE.

Avvertimento . . . . *pag.* 5
§. I. Cognizioni preliminari del Clarinetto . . . . » 15
§. II. Cause, che concorrono a formare la massima difficoltà nel Clarinetto . . . . » 22
§. III. In qual chiave debba scriversi per il Clarinetto . . . . . . » 27
§. IV. Della maniera di scrivere per il Clarinetto . . . . » 39
§. V. Delle scale del Clarinetto . . » 43
Appendice . . . . » 49
§. I. Del Corno-bassetto, e Clarone . » ivi
§. II. Altri Clarinetti . . . . » 51
§. III. Del Corno-inglese, e Voce-umana » 53
§. IV. Delle varie specie de' Flauti . . » 54
§. V. Del Corno da caccia, e Tromba » 56

		Errori.	Correzioni.
Pag. 23	lin. 28	formato	fermato
» 26	» 17	debbono	debbano
» 28	» 2	istromento :	istromento ,
» 29	» 7	percio	perciò
» ivi	» 13	solo	Solo
» 36	» 24	comodi, confrontarsi	comodi, e confrontarsi
» 40	» 20	inumerevoli	innumerevoli
» 50	» 3	corrisponde all'	corrisponde o all'
» 58	» 22	Ned	ned

1. Secondo Portamento OBOÈ Primo Portamento ec:

Secondo Portamento FLAUTO Primo Portamento ec:

Secondo Portamento CLARINETTO Primo Portamento ec:

2. CLARINETTO
in C. corrisponde al Violino
in B. corrisponde al Violino
in B♭ corrisponde al Violino
in A. corrisponde al Violino

3. VIOLINO ec.
Clarinetto in C. ec.
Clarinetto in B. ec.
Clarinetto in B♭ ec.
Clarinetto in A. ec.

4. CLARINETTO ec.
in C. corrisponde al Violino ec.
in B. corrisponde al Violino ec.
in B♭ corrisponde al Violino ec.
in A. corrisponde al Violino e

5.

All.° 6.

All.° 7.

All.° 8.

All.° 9.

All.° 10.

And.° 11. in B♭.

And.° 12. in A.

Mod.° 13.

Mod.° 14.

15. in B♭.

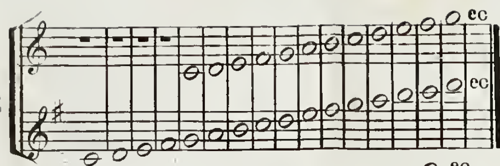
16. in A.

17. CORNO BASSETTO in G. corrisponde al Violino — CLARONE — ec.
in F. corrisponde al Violino — ec.
in E.♭ corrisponde al Violino — ec.

18. CLARINETTO in F. corrisponde al Violino — ec.
in E.♭ corrisponde al Violino — ec.
in D. corrisponde al Violino — ec.

19 OBOÈ

CORNO INGLESE e VOCE UMANA alla 5.a sotto



20 FLAUTO

CORISTA corrisponde al Violino

D'AMORE alla 5.a sotto corrisponde al V.o

in E♭. alla 2.a sopra corrisponde al V.o

in F. alla 3.a sopra corrisponde al V.o

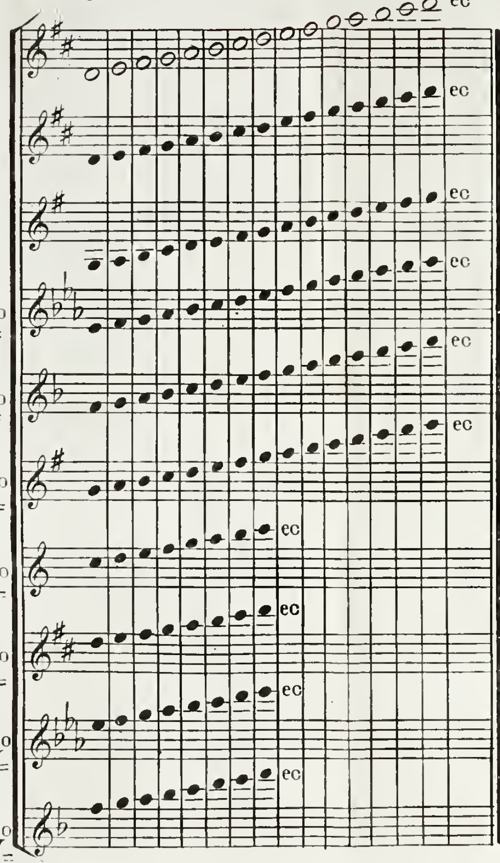
in G. alla 4.a sopra corrisponde al V.o

in C. alla 7.a sopra corrisponde al V.o

in D. all' 8.a sopra corrisponde al V.o

in E♭. alla 9.a sopra corrisponde al V.o

in F. alla 10.a sopra corrisponde al V.o



21

Luigi Scotti Incise

22.

CORNO

1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª ec.

in A. o in A♭. alto, e basso corrisponde al **Violino**

in B. o in B♭. alto, e basso corrisponde al **Violino**

in C. corrisponde al **Violino**

in D. corrisponde al **Violino**

in E. o in E♭. corrisponde al **Violino**

in F. corrisponde al **Violino**

in G. corrisponde al **Violino**

TROMBA

1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª ec.

in B. o in B♭. corrisponde al **Violino**

in C. corrisponde al **Violino**

in D. corrisponde al **Violino**

in E. o in E♭. corrisponde al **Violino**

in F. corrisponde al **Violino**

25.

Violino

Soprano

Mezzo Soprano

Contralto

Tenore

Baritono

Basso

23.

24.

Luigi Scotti Incise

Scala diatonica, o naturale del Clarinetto

E F G A B C D E F G A B C D E

F G A B C D E F G A B C

Scala cromatica, o accidentale

2.50

[illegible]
1956

